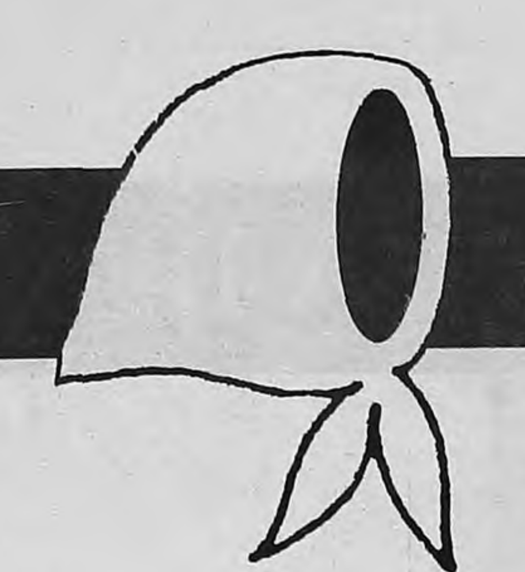


Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo

Van Gogh estaba loco. Lo han diagnosticado incansablemente los científicos que entienden del tema. Pero hay otra cosa: por las obras del loco, que dejaba de comer para comprarse los tubos de pintura, un siglo después de su muerte se han pagado en el mercado del arte millones de dólares, más que por ninguna otra obra artística. Entonces, ¿qué relación hay entre el dictamen psiquiátrico y el dictamen del mercado? ¿Qué revela esta dualidad sobre el sentido del arte en el mundo capitalista? ¿Qué nos pasa con el loco Van Gogh?



OSCAR ALBERTO CUERVO

"Van Gogh: Arte, locura y verdad"

I
ARTE Y VERDAD

Mi gran deseo es aprender a hacer deformaciones o inexactitudes o mutaciones de lo verdadero; mi deseo es que salgan, si es necesario, hasta mentiras, pero mentiras que sean más verdaderas que la verdad literal." Vincent Van Gogh

¿Qué tiene que ver el arte con la verdad?

La posición racionalista, que es la que rige nuestra civilización desde hace siglos, dice que el arte nada tiene que ver con la verdad. Dice en cambio que la verdad es el reflejo de la realidad. La realidad: eso que está ahí afuera, los hechos que suceden: hechos objetivos que son los mismos para cualquiera, ya que los hechos son lo que son, con independencia de quién los conozca. La verdad, por lo tanto, es un atributo de nuestro conocimiento, en la medida en que éste refleje los hechos tal como son, sin que en dicho conocimiento se entrometa el punto de vista singular de la persona que conoce. ¿Cómo hace esta persona para que su amor y su odio, sus miedos y sus esperanzas, su codicia y su generosidad, su historia familiar y sus secretos deseos, es decir, lo que tiene de singular y único, cómo hace esta persona, decía, para que todo ello no interfiera en su captación objetiva de la realidad? Para eso el hombre usa su racionalidad, la que le permite separar y dejar de lado lo que sólo a él le concierne y reflejar la realidad tal como lo haría cualquier otro hombre.

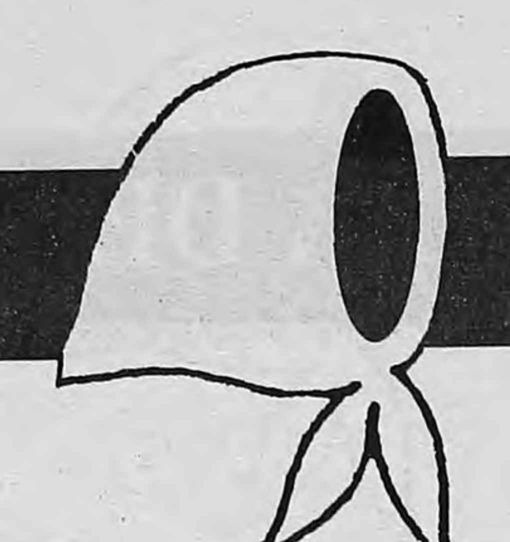
Hace mucho tiempo ya que la racionalidad científica se ha entronizado en Occidente –lo que a esta altura de la historia es lo mismo que decir en el mundo entero– como el procedimiento para alcanzar la verdad, entendida ésta como el reflejo objetivo de los hechos, tal como los conocería cualquiera. Es tanta la confianza que la ciencia nos despierta que muchas veces hasta omitimos decir que es el procedimiento para alcanzar la verdad y decimos sin más que la ciencia es la verdad. Esta identificación de ciencia y verdad, hay que decirlo, es no el resultado de una investigación científica sino un dogma al que muchos científicos y no científicos adhieren. Es lo que se conoce como "cientificismo". ¿Conduce la práctica científica necesariamente al cientificismo? No es una pregunta fácil de responder.

Hasta Sigmund Freud, un nombre que ha contribuido decisivamente a señalar los límites de la conciencia racional, hasta él se muestra implacable cuando otras actividades humanas –el arte, la religión o la filosofía– se atreven a disputarle a la Ciencia –escrita con mayúsculas– el terreno de la verdad, que a ella exclusivamente le compete. Si se permitiera que el arte, la religión o la filosofía invadieran el terreno del conocimiento, dice Freud en un texto escrito en su madurez, se abrirían "los caminos que conducen a los dominios de la psicosis, bien sea de la psicosis individual, o de la psicosis colectiva". Para Freud, la religión es un enemigo temible de la ciencia, ya que le disputa a ésta el patrimonio de la verdad; en cambio, el arte "es casi siempre inofensivo y benéfico; no quiere ser sino ilusión". Freud: un médico.

La historia de nuestra confianza en la razón ha pasado por sucesivos avatares desde que en la antigüedad los filósofos griegos –Platón y Aristóteles entre los más gravitantes– decretaron que la racionalidad es la posibilidad más alta del ser humano, hasta que en el siglo XX Freud proclamara que el psicoanálisis, al extender el campo de las investigaciones del mundo natural hacia el terreno del psiquismo, completa la concepción científica del universo.

El pensamiento tradicional, apaciguado desde hace mucho como "sentido común", nos enseña que el hombre es un animal racional, aunque rara vez pensamos dónde radica nuestra animalidad y dónde se asienta nuestro carácter racional; y aún menos nos explicamos cómo se imbrica nuestra razón en nuestra animalidad: si acaso nuestra razón sale de lo profundo de nuestros instintos animales o si se trata de un injerto extraño, puesto sobre nuestra animalidad como el sombrero se pone en la cabeza. A los más acérrimos defensores de la racionalidad no les ha sido fácil explicar cómo se conjugan estos dos aspectos del hombre: animal y racional. Ni siquiera los más eminentes filósofos del racionalismo moderno –como Descartes y Kant–, los que redoblaron la apuesta de los antiguos griegos por la razón, ni ellos han podido conciliar esta "doble naturaleza" del hombre; más bien estos filósofos nos dejan la impresión de que nuestro ser está quebrado en dos, que vivimos con un pie en cada mundo.

Sin embargo estas perplejidades filosóficas no lograron mellar nuestra "sana" confianza en la razón; al contrario, la modernidad es la época en la que la razón ha llevado a cabo la ofensiva más decidida para apropiarse de la realidad. Y la ciencia es precisamente la última configuración de la racionalidad: es la racionalidad misma. Hasta los más progresistas entre nosotros, aquellos que desconfían de la tradición y de las ideas impuestas por tradición, son en este aspecto fieles al dictamen de los antiguos filósofos griegos: la racionalidad científica es la más alta de nuestras posibilidades, la que nos permitirá sobreponernos a la naturaleza y arrancarle sus secretos; la que nos emancipará de nuestra servidumbres; la que nos allanará el camino del acuerdo entre los hombres; la que mantiene en jaque nuestro lado animal. Porque, ¿qué sería de nuestra sociedad –nos explican los progresistas, partidarios de la razón– si no aplacáramos nuestra violencia instintiva gracias al uso de la razón? Cuando alguien alega que nuestra sociedad es violenta, los progresistas no tardan en responder: porque todavía no somos suficientemente racionales; de modo que nuestros ac- ▶



tuales problemas se resolverán con más ciencia y con más razón. De esta forma, el cientificismo del que hablábamos antes se ha convertido en un mandato moral y en un programa político; no se trata de una simple opinión. De hecho, cuando el sistema jurídico tiene que dictaminar la insanía de un hombre –lo cual significa que se le quitan sus derechos civiles–, lo hace a partir de la palabra de peritos científicos. La verdad de la ciencia da –o quita– poder.

Quién puede negar el impresionante poderío de la ciencia y de su hija –¿o su hermana?– la tecnología. Las primeras planas de los diarios nos enteran de los últimos descubrimientos acerca de la estructura del genoma humano, descubrimientos que nos colocarían en los umbrales de aniquilar el secreto de nuestra existencia, de manipular las reglas de la vida a nuestro humano arbitrio. Eso debería alegrarnos. Finalmente la ciencia contemporánea nos dará, en poco tiempo, las respuestas a las perplejidades que los filósofos no han sabido responder, finalmente sabremos cómo se vinculan el animal y el racional en nosotros; finalmente el racional le torcerá el cuello al animal en nosotros y esto significará el triunfo completo de la civilización sobre la barbarie, sobre la enfermedad y, quién sabe, sobre la muerte. Eso debería alegrarnos. A la razón no le resulta fácil conocerse a sí misma, pero puede conocer su límite: la locura. La psiquiatría es la vanguardia de esta guerra declarada por la razón contra el animal en nosotros. Frente a la angustia, la desesperación, el pánico, la inquietud, el hastío que la magnífica civilización no ha logrado todavía suprimir –pero ya falta poco– la psiquiatría –la línea de fuego del progreso científico– dispone de un arsenal de fármacos que aún no nos aseguran la derrota de la irracionalidad, pero nos permiten por lo menos aplacar al loco y pasar la noche. Eso debería alegrarnos.

Pero ¿y el arte? ¿Qué tiene que ver el arte con la verdad? La posición racionalista que nos domina dice que el arte tiene que ver con los sentimientos, con los estados de ánimo –y pido al lector que note el parentesco verbal entre ánimo y animal–, con las sensaciones, es decir, con nuestro ser singular. Y para el racionalismo, desde el antiguo Platón hasta el cientificismo actual, los estados de ánimo, las sensaciones, los sentimientos, la singularidad no son, no pueden ser verdad. Son un residuo que hay que ir eliminando poco a poco, y si no se puede eliminarlos, hay que ponerlos en caja, es decir, hay que hacerlos encajar en la estrechez de los conceptos universales, porque lo universal: eso sí es la verdad. Porque, si la verdad es el reflejo exacto de los hechos, si los hechos son lo que son con indiferencia del punto de vista desde el que se los mire, entonces el arte lleva las de perder. Ante una ciencia que enarbola el ideal de una observación desencarnada e impersonal, que expresa sus resultados en ecuaciones exactas y unívocas, lo que al arte le queda es apuntar a un goce estético, consolador y –como quería Freud– inofensivo. Pero es posible que con esta forma de pensar nos engañemos acerca de qué es el arte, qué es la verdad, qué es la ciencia, qué es el ánimo, qué son las sensaciones, qué es lo universal y qué es lo singular. ¿Es posible afirmar sin dudas que los hechos ya nos vienen dados, que "ya están hechos" y que nosotros lo único que hacemos es reflejarlos tal como son? ¿Y si la ciencia no fuera un reflejo neutro de los hechos, sino un inmenso dispositivo político ligado intrínsecamente al proyecto capitalista de dominio de la naturaleza, de dominio incluso del animal que hay en el hombre? ¿Y si la postura cientificista encerrara un compromiso político con el sistema capitalista? ¿Y si la verdad no fuera universal, es decir impersonal y desencarnada? ¿Si esta verdad no fuera expresable mediante ecuaciones matemáticas? ¿Si lo singular, lejos de ser una ilusión que hay que dejar atrás para llegar a la universalidad de la razón, si lo singular, digo, lo que sólo a un hombre le concierne, fuera tan decisivo que la racionalidad universal no tuviera ninguna autoridad ante ello? ¿Si el arte preservara una verdad preciosa a la que la racionalidad científica no sabe cómo tratar? Si así fuera, entonces seríamos cautivos de un engaño. Este engaño no es un asunto de especialistas, de filósofos que no han delimitado sus conceptos con suficiente precisión; o bien de científicos que aún no se han decidido a sacarles de las manos a los filósofos ciertos problemas que tienen una solución empírica. No, no es asunto de especialistas. Porque lo que está en juego es la posición racionalista que desde hace siglos que rige nuestras vidas, es decir ese poder que ya se nos opone como algo extraño. ¿Quién no ha oído decir que ya no hay forma de detener la marcha de la ciencia y de la tecnología? ¿Eso debería alegrarnos?



"¿Y si la ciencia no fuera un reflejo neutro de los hechos, sino un inmenso dispositivo político ligado intrínsecamente al proyecto capitalista de dominio de la naturaleza, de dominio incluso del animal que hay en el hombre?"

¿Cómo? ¿Va a ser el arte un asunto tan importante? ¿No es un adorno, un complemento agradable, un fulgor inútil? ¿Qué va a tener que ver con la verdad? ¿Hay en el arte cifrada alguna esperanza que se sustraiga al dominio omnímodo y omnívoro del dispositivo tecnocientífico? Es que la vida regida por la razón –por lo que la razón ha llegado a ser como principio espiritual, como norma ética, como poder político, como policía sanitaria, como arsenal farmacológico, como sistema jurídico– se enfrenta con una presencia hostil: eso que no tiene gobierno ni nunca tendrá, eso que crece a la sombra de todo cálculo racional, eso que no necesita de ningún poder para imponerse. Platón propuso expulsarlo de la ciudad; después se trató de lanzarlo a la deriva, de encerrarlo en los hospicios, de extenuarlo en los museos. Pero eso insiste.

¿Qué pasa con el arte?

Es que la euforia del relato racionalista, el que agobia nuestro espíritu –maldita palabra– hasta poseernos bajo la máscara del "sano sentido común", esa euforia es furia que no puede contra eso que insiste. ¿Para qué hacen falta los artistas si tenemos las criaturas de la ciencia: computadoras, microondas, teléfonos celulares, aire acondicionado, agua

"Van G
Arte, locura

OSCAR ALBER

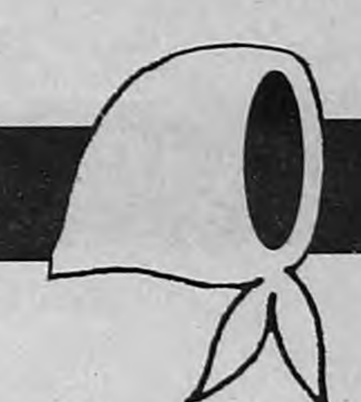
potable, bombitas eléctricas, vacunas, antibióticos y lavarropas inteligentes? Lo que hace falta es más computadoras, etcétera, etcétera; hace falta distribuir vacunas y lavarropas con equidad; eso es el progreso; pero ¿artistas? El arte va por otros carriles y no es fácil explicar desde la euforia del relato racionalista por qué el arte, desde las cuevas prehistóricas, insiste.

¿Por qué nos siguen conmoviendo las tragedias griegas –se preguntaba Marx– si las condiciones socio-económicas que las produjeron ya se han transformado? ¿Qué razón hay en ello? La pregunta resume la perplejidad que la misma existencia de la pulsión artística –¿se me permite llamarla así?– provoca al pensamiento racional. ¿Para qué hace falta el arte? Esta pregunta, en tiempos del capitalismo, puede traducirse así: ¿cuál es su función económica? A la perplejidad racionalista podríamos añadir todavía un poco más de pensamiento. Entonces podríamos atrevernos a preguntar en qué consiste eso que se llama "creación artística" y qué relaciones tiene con la producción económica. ¿Puede entenderse la creación artística como una transformación de la materia prima en materia elaborada? ¿Qué es lo que el artista agrega a la materia? ¿Y qué nos da el arte en el mundo regido por el sistema de producción capitalista? Por esa línea quizá podríamos aprender algo no sólo sobre el arte, sino también sobre nuestra idea misma de producción. Semejantes preguntas son excesivas para las posibilidades de este ensayo. Sin embargo es posible ahora proponernos aguzar la mirada y detenernos en un caso singular: el de Vincent Van Gogh.

"Podríamos atrevernos a preguntar en qué consiste eso que se llama 'creación artística' y qué relaciones tiene con la producción económica. ¿Puede entenderse la creación artística como una transformación de la materia prima en materia elaborada?"

II
ARTE Y LOCURA: EL MAL DE PRODUCIR

Voy a referirme ahora a uno de los interrogantes que todavía plantea para nosotros, a más de un siglo de su muerte, la pintura de Van Gogh. Si su figura nos resulta hoy tan cautivante, es porque reúne una serie de caracteres que lo hacen el modelo perfecto del artista maldito: marginado del sistema económico, loco, incomprendido por su arte, adelantado a su tiempo, alcohólico, a veces tierno, a veces violento, autodestructivo, finalmente suicida. ¿Es el destino de Van Gogh a la vez un destino para el arte en el mundo capitalista? Nuestra fascinación por las calidades de su obra, por su audacia innovadora, por el desgarro que expresa, corre pareja con el muro que a través de este siglo hemos edificado entre él y nosotros, muro construido por una bibliografía científica que ha emitido su-



"Van Gogh: Arte, locura y verdad"

OSCAR ALBERTO CUERVO

tuales problemas se resolverán con más ciencia y con más razón. De esta forma, el cientificismo del que hablábamos antes se ha convertido en un mandato moral y en un programa político; no se trata de una simple opinión. De hecho, cuando el sistema jurídico tiene que dictaminar la insanía de un hombre –lo cual significa que se le quitan sus derechos civiles–, lo hace a partir de la palabra de peritos científicos. La verdad de la ciencia da –o quita– poder.

Quién puede negar el impresionante poderío de la ciencia y de su hija –¿o su hermana?– la tecnología. Las primeras planas de los diarios nos enteran de los últimos descubrimientos acerca de la estructura del genoma humano, descubrimientos que nos colocarían en los umbrales de aniquilar el secreto de nuestra existencia, de manipular las reglas de la vida a nuestro humano arbitrio. Eso debería alegrarnos. Finalmente la ciencia contemporánea nos dará, en poco tiempo, las respuestas a las perplejidades que los filósofos no han sabido responder, finalmente sabremos cómo se vinculan el animal y el racional en nosotros; finalmente el racional le torcerá el cuello al animal en nosotros y esto significará el triunfo completo de la civilización sobre la barbarie, sobre la enfermedad y, quién sabe, sobre la muerte. Eso debería alegrarnos. A la razón no le resulta fácil conocerse a sí misma, pero puede conocer su límite: la locura. La psiquiatría es la vanguardia de esta guerra declarada por la razón contra el animal en nosotros. Frente a la angustia, la desesperación, el pánico, la inquietud, el hastío que la magnífica civilización no ha logrado todavía suprimir –pero ya falta poco– la psiquiatría –la línea de fuego del progreso científico– dispone de un arsenal de fármacos que aún no nos aseguran la derrota de la irracionalidad, pero nos permiten por lo menos aplacar al loco y pasar la noche. Eso debería alegrarnos.

Pero ¿y el arte? ¿Qué tiene que ver el arte con la verdad? La posición racionalista que nos domina dice que el arte tiene que ver con los sentimientos, con los estados de ánimo –y pido al lector que note el parentesco verbal entre ánimo y animal–, con las sensaciones, es decir, con nuestro ser singular. Y para el racionalismo, desde el antiguo Platón hasta el cientificismo actual, los estados de ánimo, las sensaciones, los sentimientos, la singularidad no son, no pueden ser verdad. Son un residuo que hay que ir eliminando poco a poco, y si no se puede eliminarlos, hay que ponerlos en caja, es decir, hay que hacerlos encajar en la estrechez de los conceptos universales, porque lo universal: eso sí es la verdad. Porque, si la verdad es el reflejo exacto de los hechos, si los hechos son lo que son con indiferencia del punto de vista desde el que se los mire, entonces el arte lleva las de perder. Ante una ciencia que enarbola el ideal de una observación desencarnada e impersonal, que expresa sus resultados en ecuaciones exactas y unívocas, lo que al arte le queda es apuntar a un goce estético, consolador y –como quería Freud– inofensivo. Pero es posible que con esta forma de pensar nos engañemos acerca de qué es el arte, qué es la verdad, qué es la ciencia, qué es el ánimo, qué son las sensaciones, qué es lo universal y qué es lo singular. ¿Es posible afirmar sin dudas que los hechos ya nos vienen dados, que "ya están hechos" y que nosotros lo único que hacemos es reflejarlos tal como son? ¿Y si la ciencia no fuera un reflejo neutro de los hechos, sino un inmenso dispositivo político ligado intrínsecamente al proyecto capitalista de dominio de la naturaleza, de dominio incluso del animal que hay en el hombre? ¿Y si la postura cientificista encerrara un compromiso político con el sistema capitalista? ¿Y si la verdad no fuera universal, es decir impersonal y desencarnada? ¿Si esta verdad no fuera expresable mediante ecuaciones matemáticas? ¿Si lo singular, lejos de ser una ilusión que hay que dejar atrás para llegar a la universalidad de la razón, si lo singular, digo, lo que sólo a un hombre le concierne, fuera tan decisivo que la racionalidad universal no tuviera ninguna autoridad ante ello? ¿Si el arte preservara una verdad preciosa a la que la racionalidad científica no sabe cómo tratar? Si así fuera, entonces seríamos cautivos de un engaño. Este engaño no es un asunto de especialistas, de filósofos que no han delimitado sus conceptos con suficiente precisión; o bien de científicos que aún no se han decidido a sacarles de las manos a los filósofos ciertos problemas que tienen una solución empírica. No, no es asunto de especialistas. Porque lo que está en juego es la posición racionalista que desde hace siglos que rige nuestras vidas, es decir ese poder que ya se nos opone como algo extraño. ¿Quién no ha oído decir que ya no hay forma de detener la marcha de la ciencia y de la tecnología? ¿Eso debería alegrarnos?



> *"¿Y si la ciencia no fuera un reflejo neutro de los hechos, sino un inmenso dispositivo político ligado intrínsecamente al proyecto capitalista de dominio de la naturaleza, de dominio incluso del animal que hay en el hombre?"*

¿Cómo? ¿Va a ser el arte un asunto tan importante? ¿No es un adorno, un complemento agradable, un fulgor inútil? ¿Qué va a tener que ver con la verdad? ¿Hay en el arte cifrada alguna esperanza que se sustraiga al dominio omnímodo y omnívoro del dispositivo tecnocientífico? Es que la vida regida por la razón –por lo que la razón ha llegado a ser como principio espiritual, como norma ética, como poder político, como policía sanitaria, como arsenal farmacológico, como sistema jurídico– se enfrenta con una presencia hostil: eso que no tiene gobierno ni nunca tendrá, eso que crece a la sombra de todo cálculo racional, eso que no necesita de ningún poder para imponerse. Platón propuso expulsarlo de la ciudad; después se trató de lanzarlo a la deriva, de encerrarlo en los hospicios, de extenuarlo en los museos. Pero eso insiste.

¿Qué pasa con el arte?

Es que la euforia del relato racionalista, el que agobia nuestro espíritu –maldita palabra– hasta poseernos bajo la máscara del "sano sentido común", esa euforia es furia que no puede contra eso que insiste. ¿Para qué hacen falta los artistas si tenemos las criaturas de la ciencia: computadoras, microondas, teléfonos celulares, aire acondicionado, agua potable, bombitas eléctricas, vacunas, antibióticos y lavarropas inteligentes? Lo que hace falta es más computadoras, etcétera, etcétera; hace falta distribuir vacunas y lavarropas con equidad; eso es el progreso; pero ¿artistas? El arte va por otros carriles y no es fácil explicar desde la euforia del relato racionalista por qué el arte, desde las cuevas prehistóricas, insiste.

¿Por qué nos siguen conmoviendo las tragedias griegas –se preguntaba Marx– si las condiciones socio-económicas que las produjeron ya se han transformado? ¿Qué razón hay en ello? La pregunta resume la perplejidad que la misma existencia de la pulsión artística –¿se me permite llamarla así?– provoca al pensamiento racional. ¿Para qué hace falta el arte? Esta pregunta, en tiempos del capitalismo, puede traducirse así: ¿cuál es su función económica? A la perplejidad racionalista podríamos añadir todavía un poco más de pensamiento. Entonces podríamos atrevernos a preguntar en qué consiste eso que se llama "creación artística" y qué relaciones tiene con la producción económica. ¿Puede entenderse la creación artística como una transformación de la materia prima en materia elaborada? ¿Qué es lo que el artista agrega a la materia? ¿Y qué nos da el arte en el mundo regido por el sistema de producción capitalista? Por esa línea quizá podríamos aprender algo no sólo sobre el arte, sino también sobre nuestra idea misma de producción. Semejantes preguntas son excesivas para las posibilidades de este ensayo. Sin embargo es posible ahora proponernos aguzar la mirada y detenernos en un caso singular: el de Vincent Van Gogh.

> *"Podríamos atrevernos a preguntar en qué consiste eso que se llama 'creación artística' y qué relaciones tiene con la producción económica. ¿Puede entenderse la creación artística como una transformación de la materia prima en materia elaborada?"*

II
ARTE Y LOCURA: EL MAL DE PRODUCIR

Voy a referirme ahora a uno de los interrogantes que todavía plantea para nosotros, a más de un siglo de su muerte, la pintura de Van Gogh. Si su figura nos resulta hoy tan cautivante, es porque reúne una serie de caracteres que lo hacen el modelo perfecto del artista maldito: marginado del sistema económico, loco, incomprendido por su arte, adelantado a su tiempo, alcohólico, a veces tierno, a veces violento, autodestructivo, finalmente suicida. ¿Es el destino de Van Gogh a la vez un destino para el arte en el mundo capitalista? Nuestra fascinación por las calidades de su obra, por su audacia innovadora, por el desgarro que expresa, corre pareja con el muro que a través de este siglo hemos edificado entre él y nosotros, muro construido por una bibliografía científica que ha emitido sucesivos diagnósticos sobre la supuesta enfermedad mental de Van Gogh. Para hacer esos diagnósticos, la psiquiatría y la psicología contemporáneas han tratado a sus obras como síntomas a interpretar, como si la ciencia se reservase la última palabra acerca de la verdad del arte. Esta ambivalencia nuestra, que toma a Van Gogh como un pobre enfermo, a la vez que lo venera de la extraña manera que tiene el mundo capitalista de venerar, esto es: elevando su cotización en el mercado; esta ambivalencia, digo, puede ser que hable tanto de Van Gogh como de nosotros, de su arte y de las ideas sobre salud y enfermedad sobre las que nos apoyamos para soportar nuestra existencia.

Quiero concentrarme en uno de los síntomas de la presunta locura de Van Gogh, para ver si el pintor del pelo rojo nos revela algo sobre nuestra propia condición. Me refiero a su desbocada compulsión por pintar, que en los últimos años de su vida lo capturó hasta el punto de hacerlo abandonar los hábitos sociales más básicos, hasta dejar de comer y de dormir, eso que, en una de sus cartas a su hermano Theo, Van Gogh llama **"el mal de producir"**.

Ya en su paso por París, en su encuentro con los impresionistas, Vincent les discutía la costumbre de los pintores franceses de trabajar sólo cuando hacía buen tiempo, sólo si se sentían con ganas de hacerlo. Van Gogh creía –y así lo hacía él mismo– que se debe pintar de la mañana a la noche. En una carta al hermano decía: "¿No es cierto que los pintores deberían vivir todos como obreros? Un carpintero, un herrero, producen por lo general infinitamente más que ellos. En la pintura también habría que tener grandes talleres donde cada uno trabajara más regularmente."

Para poder pensar en este aspecto de su obra elegí detenerme en uno de sus cuadros, que condensa varios sentidos de lo que estamos pensando: me refiero a *El dormitorio del pintor en Arlés*. Van Gogh pinta la primera versión de este cuadro en octubre de 1888, cuando vivía en la casa amarilla de Arlés, un pueblito situado al sur de Francia. Es curioso el motivo por el cual Vincent llegó a Arlés. Por esa época estaba fascinado por el arte japonés; quería ir a Japón, pero obviamente no tenía el dinero para hacerlo. Entonces Toulouse Lautrec le habló de Arlés, cuya luz del sol, le dijo, era similar a la de Japón. Van Gogh fue a Arlés en febrero de 1888 y alquiló la famosa casa amarilla que después pintó en uno de sus cuadros. No bien llegar a Arlés y Vincent se sintió **deslumbrado**. La luz del lugar iluminó de inmediato sus cuadros. Le escribió a su hermano: "Las cosas se ven de un modo más japonés y el color se percibe de manera distinta. Estoy convencido de que sólo por estar en Arlés mi personalidad será libre por completo."

Entonces es cuando, por la urgencia de apresar en las telas esa luz enloquecedora, se desencadena su fiebre de pintar. Su entusiasmo lo lleva a tratar de concretar un proyecto: en la casa amarilla, él quería constituir una comunidad de artistas, en la que esperaba convocar a Bernard, Seurat, Signac y Gauguin, entre otros. Confiaba en que, si llegaba Gauguin, después lograría atraer a los otros, pero Gauguin no estaba del todo convencido de vivir con Van Gogh, porque desconfiaba de su conocida excentricidad. En cambio, Vincent no sólo le reservaba la mejor habitación, sino que además le dedicó el cuadro titulado *El jardín del poeta*.



> *"Reúne una serie de caracteres que lo hacen el modelo perfecto del artista maldito: marginado del sistema económico, loco, incomprendido por su arte, adelantado a su tiempo, alcohólico, a veces tierno, a veces violento, autodestructivo, finalmente suicida."*

Así que ésta es su situación existencial cuando pinta *El dormitorio*, mientras está esperando la llegada de Gauguin: Van Gogh no paraba de pintar, a la vez que sufría la falta de dinero. Dependía desde hacía varios años de la mensualidad que le enviaba su hermano Theo. El acuerdo entre ellos consistía en que Vincent se dedicaba a pintar, mientras que Theo, que trabajaba en las galerías de arte Goupil, trataba de vender la producción de su hermano. Pero hasta el momento, no habían logrado vender ninguna pintura. Para colmo, Vincent gastaba gran parte del dinero que su hermano le mandaba en la compra de las telas, los marcos y los óleos que necesitaba para continuar pintando a ritmo desorbitado. Por eso era capaz de quedarse sin comer durante varios días. En una carta enviada por entonces a Théo, Vincent escribía:

"Gracias por tu carta; pero mira que he languidecido esta vez; mi dinero se había agotado el jueves, así que hasta el mediodía del lunes, resultó terriblemente largo. Durante estos cuatro días he vivido principalmente de 23 cafés y con el pan que todavía tengo que pagar. No es culpa tuya: si la hay, es mía. Porque he estado desesperado por ver mis cuadros en los marcos y he pedido demasiado para mi presupuesto, ya que el mes de alquiler y la criada también había que pagarlos. Aún hoy, volveré a arruinarme, porque también debo comprar la tela y prepararla yo mismo (...) Pero me atrevo a creer que si vieras los estudios me darías la razón por trabajar ardientemente mientras hace buen tiempo. Cosa que no ocurre en estos últimos días; el mistral despiadado barre con furia las hojas muertas. Pero entre eso y el invierno habrá todavía un período de tiempo y efectos magníficos; entonces se tratará de nuevo de hacer un esfuerzo sin miramientos. Ando tan metido en el trabajo, que no puedo detenerme de golpe. Quédate tranquilo: el mal tiempo me detendrá aún demasiado pronto."

A los pocos días Vincent le escribe otra carta donde reconoce que hizo intentos infructuosos de ponerle freno a su ritmo de trabajo: "... resulta que me había jurado no trabajar. Pero todos los días sucede lo mismo: al pasar encuentro a veces cosas tan bellas que, en fin, no obstante hay que tratar de hacerlas. (...) Comienza la caída de las hojas; se ve cómo amarillean los árboles, el amarillo aumenta todos los días." Las cosas son así: es octubre, promedia el otoño y se acerca el mal tiempo, que Vincent confía en que es lo único que podrá detenerlo; pero el amarillo aumenta todos los días y **la mano amarilla** de Vincent (como la llama Artaud) no podrá resistir la tentación.

¡Qué hermoso es el amarillo! dice en otra carta a Théo, refiriéndose al sol de Provenza. Este color, que para él tiene un significado especial, inunda de luz gran parte de sus obras. Los inmensos soles amarillos, los puentes amarillos, los girasoles, la casa amarilla, los trigales amarillos que Van Gogh pinta con las ondulaciones de un mar encrespado. **"Estoy creando un amarillo"** dice Vincent. A propósito de esto, Picasso comenta: "No puedes decir que sea un verdadero amarillo cadmio..." porque Van Gogh "... emplea uno que no figura dentro de la escala natural, sino mucho más allá de ella; entonces, elige, para el resto de su composición, colores y relaciones que se liberan de la camisa de fuerza de la naturaleza. Esa es la forma en que él se exime de la naturaleza y alcanza su libertad". Es que la pintura nunca será para Van Gogh una simple reproducción de la naturaleza, sino una revelación vinculada con la experiencia religiosa. Artaud, en su libro *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*, dice que la naturaleza ya nunca será la misma después del paso de Van Gogh y, en adelante, cuando queramos **ver** la verdad de las cosas habrá que interrogar a las pinturas del loco Van Gogh.

Así que el amarillo del paisaje otoñal le impide a Van Gogh detenerse. En la misma carta a su hermano que estábamos citando, Van Gogh pasa a detallar las pinturas sobre las que por esa época está trabajando:

> *"Esta ambivalencia nuestra, que toma a Van Gogh como un pobre enfermo, a la vez que lo venera de la extraña manera que tiene el mundo capitalista de venerar, esto es: elevando su cotización en el mercado; puede ser que hable tanto de Van Gogh como de nosotros."*

2 telas de girasoles, 3 del Jardín del poeta, 2 de otro jardín, 1 del café nocturno, 1 del puente de Trinquetaille, 1 del puente del ferrocarril, 1 de la casa, 1 de la diligencia de Tarascón, 1 de la noche estrellada, 1 de los surcos y 1 de la viña.

Cantidad y calidad de producción que hoy nos resulta prodigiosa.

El expresa en las cartas su pesar por tener que pedir constantemente auxilio económico a su hermano, pero espera que con sus pinturas podrá a la larga compensar la ayuda recibida. "Quisiera llegar a hacerte sentir bien esta verdad: que dando dinero a los artistas, tú mismo haces obra de artista" le dice. Por esos mismos días le dice en otra carta:

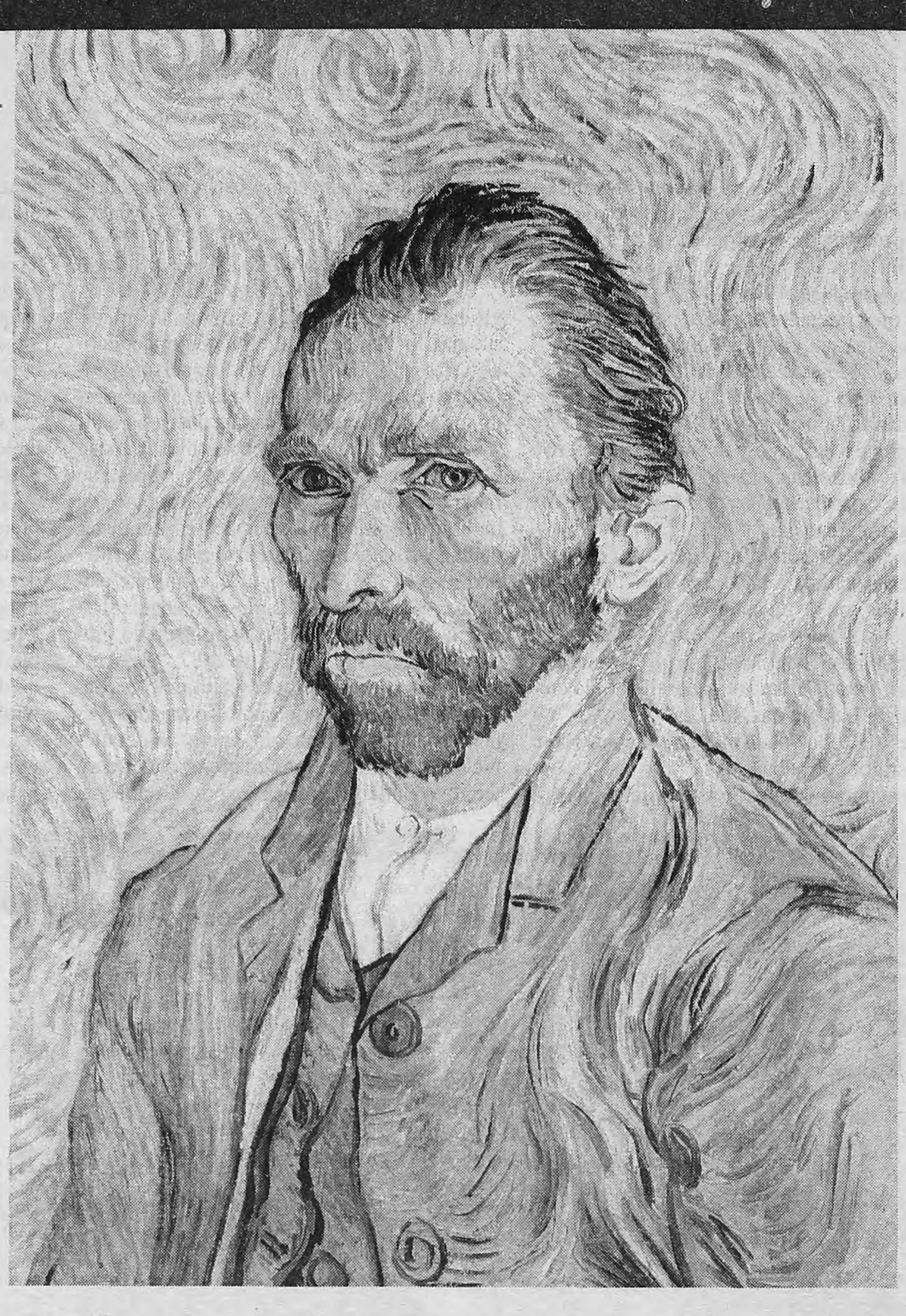
"Yo siento, hasta el extremo de quedar moralmente aplastado y físicamente aniquilado, la necesidad de producir; precisamente porque en resumen no tengo otro medio de llegar a compensar nuestros gastos.

"Y no puedo hacer nada ante el hecho de que mis cuadros no se vendan.

"Llegará un día, sin embargo, en que se verá que esto vale más que el precio que nos cuesta el color y mi vida, en verdad muy pobre.

"No tengo más deseo ni más preocupación en cuestión de dinero o de finan-

Gogh:
a y verdad"
RTO CUERVO



cesivos diagnósticos sobre la supuesta enfermedad mental de Van Gogh. Para hacer esos diagnósticos, la psiquiatría y la psicología contemporáneas han tratado a sus obras como síntomas a interpretar, como si la ciencia se reservase la última palabra acerca de la verdad del arte. Esta ambivalencia nuestra, que toma a Van Gogh como un pobre enfermo, a la vez que lo venera de la extraña manera que tiene el mundo capitalista de venerar, esto es: elevando su cotización en el mercado; esta ambivalencia, digo, puede ser que hable tanto de Van Gogh como de nosotros, de su arte y de las ideas sobre salud y enfermedad sobre las que nos apoyamos para soportar nuestra existencia.

Quiero concentrarme en uno de los síntomas de la presunta locura de Van Gogh, para ver si el pintor del pelo rojo nos revela algo sobre nuestra propia condición. Me refiero a su desbocada compulsión por pintar, que en los últimos años de su vida lo capturó hasta el punto de hacerlo abandonar los hábitos sociales más básicos, hasta dejar de comer y de dormir, eso que, en una de sus cartas a su hermano Theo, Van Gogh llama "**el mal de producir**".

Ya en su paso por París, en su encuentro con los impresionistas, Vincent les discutía la costumbre de los pintores franceses de trabajar sólo cuando hacía buen tiempo, sólo si se sentían con ganas de hacerlo. Van Gogh creía –y así lo hacía él mismo– que se debe pintar de la mañana a la noche. En una carta al hermano decía: "¿No es cierto que los pintores deberían vivir todos como obreros? Un carpintero, un herrero, producen por lo general infinitamente más que ellos. En la pintura también habría que tener grandes talleres donde cada uno trabajara más regularmente."

Para poder pensar en este aspecto de su obra elegí detenerme en uno de sus cuadros, que condensa varios sentidos de lo que estamos pensando: me refiero a *El dormitorio del pintor en Arlés*. Van Gogh pinta la primera versión de este cuadro en octubre de 1888, cuando vivía en la casa amarilla de Arlés, un pueblito situado al sur de Francia. Es curioso el motivo por el cual Vincent llegó a Arlés. Por esa época estaba fascinado por el arte japonés; quería ir a Japón, pero obviamente no tenía el dinero para hacerlo. Entonces Toulouse Lautrec le habló de Arlés, cuya luz del sol, le dijo, era similar a la de Japón. Van Gogh fue a Arlés en febrero de 1888 y alquiló la famosa casa amarilla que después pintó en uno de sus cuadros. No bien llegar a Arlés y Vincent se sintió **deslumbrado**. La luz del lugar iluminó de inmediato sus cuadros. Le escribió a su hermano: "Las cosas se ven de un modo más japonés y el color se percibe de manera distinta. Estoy convencido de que sólo por estar en Arlés mi personalidad será libre por completo."

Entonces es cuando, por la urgencia de apresar en las telas esa luz enloquecedora, se desencadena su fiebre de pintar. Su entusiasmo lo lleva a tratar de concretar un proyecto: en la casa amarilla, él quería constituir una comunidad de artistas, en la que esperaba convocar a Bernard, Seurat, Signac y Gauguin, entre otros. Confiaba en que, si llegaba Gauguin, después lograría atraer a los otros, pero Gauguin no estaba del todo convencido de vivir con Van Gogh, porque desconfiaba de su conocida excentricidad. En cambio, Vincent no sólo le reservaba la mejor habitación, sino que además le dedicó el cuadro titulado *El jardín del poeta*.

"Reúne una serie de caracteres que lo hacen el modelo perfecto del artista maldito: marginado del sistema económico, loco, incomprendido por su arte, adelantado a su tiempo, alcohólico, a veces tierno, a veces violento, autodestructivo, finalmente suicida."

Así que ésta es su situación existencial cuando pinta *El dormitorio*, mientras está esperando la llegada de Gauguin: Van Gogh no paraba de pintar, a la vez que sufría la falta de dinero. Dependía desde hacía varios años de la mensualidad que le enviaba su hermano Theo. El acuerdo entre ellos consistía en que Vincent se dedicaba a pintar, mientras que Theo, que trabajaba en las galerías de arte Goupil, trataba de vender la producción de su hermano. Pero hasta el momento, no habían logrado vender ninguna pintura. Para colmo, Vincent gastaba gran parte del dinero que su hermano le mandaba en la compra de las telas, los marcos y los óleos que necesitaba para continuar pintando a ritmo desorbitado. Por eso era capaz de quedarse sin comer durante varios días. En una carta enviada por entonces a Théo, Vincent escribía:

"Gracias por tu carta; pero mira que he languidecido esta vez; mi dinero se había agotado el jueves, así que hasta el mediodía del lunes, resultó terriblemente largo. Durante estos cuatro días he vivido principalmente de 23 cafés y con el pan que todavía tengo que pagar. No es culpa tuya: si la hay, es mía. Porque he estado desesperado por ver mis cuadros en los marcos y he pedido demasiado para mi presupuesto, ya que el mes de alquiler y la criada también había que pagarlos. Aún hoy, volveré a arruinarme, porque también debo comprar la tela y prepararla yo mismo (...) Pero me atrevo a creer que si vieras los estudios me darías la razón por trabajar ardientemente mientras hace buen tiempo. Cosa que no ocurre en estos últimos días; el mistral despiadado barre con furia las hojas muertas. Pero entre eso y el invierno habrá todavía un período de tiempo y efectos magníficos; entonces se tratará de nuevo de hacer un esfuerzo sin miramientos. Ando tan metido en el trabajo, que no puedo detenerme de golpe. Quédate tranquilo: el mal tiempo me detendrá aún demasiado pronto."

A los pocos días Vincent le escribe otra carta donde reconoce que hizo intentos infructuosos de ponerle freno a su ritmo de trabajo: "... resulta que me había jurado no trabajar. Pero todos los días sucede lo mismo: al pasar encuentro a veces cosas tan bellas que, en fin, no obstante hay que tratar de hacerlas. (...) Comienza la caída de las hojas; se ve cómo amarillean los árboles, el amarillo aumenta todos los días." Las cosas son así: es octubre, promedia el otoño y se acerca el mal tiempo, que Vincent confía en que es lo único que podrá detenerlo; pero el amarillo aumenta todos los días y **la mano amarilla** de Vincent (como la llama Artaud) no podrá resistir la tentación.

¡Qué hermoso es el amarillo! dice en otra carta a Théo, refiriéndose al sol de Provenza. Este color, que para él tiene un significado especial, inunda de luz gran parte de sus obras. Los inmensos soles amarillos, los puentes amarillos, los girasoles, la casa amarilla, los trigales amarillos que Van Gogh pinta con las ondulaciones de un mar encrespado. **"Estoy creando un amarillo"** dice Vincent. A propósito de esto, Picasso comenta: "No puedes decir que sea un verdadero amarillo cadmio..." porque Van Gogh "... emplea uno que no figura dentro de la escala natural, sino mucho más allá de ella; entonces, elige, para el resto de su composición, colores y relaciones que se liberan de la camisa de fuerza de la naturaleza. Esa es la forma en que él se exime de la naturaleza y alcanza su libertad". Es que la pintura nunca será para Van Gogh una simple reproducción de la naturaleza, sino una revelación vinculada con la experiencia religiosa. Artaud, en su libro *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*, dice que la naturaleza ya nunca será la misma después del paso de Van Gogh y, en adelante, cuando queramos **ver** la verdad de las cosas habrá que interrogar a las pinturas del loco Van Gogh.

Así que el amarillo del paisaje otoñal le impide a Van Gogh detenerse. En la misma carta a su hermano que estábamos citando, Van Gogh pasa a detallar las pinturas sobre las que

"Esta ambivalencia nuestra, que toma a Van Gogh como un pobre enfermo, a la vez que lo venera de la extraña manera que tiene el mundo capitalista de venerar, esto es: elevando su cotización en el mercado; puede ser que hable tanto de Van Gogh como de nosotros."

por esa época está trabajando:

2 telas de girasoles, 3 del Jardín del poeta, 2 de otro jardín, 1 del café nocturno, 1 del puente de Trinquetaille, 1 del puente del ferrocarril, 1 de la casa, 1 de la diligencia de Tarascón, 1 de la noche estrellada, 1 de los surcos y 1 de la viña.

Cantidad y calidad de producción que hoy nos resulta prodigiosa.

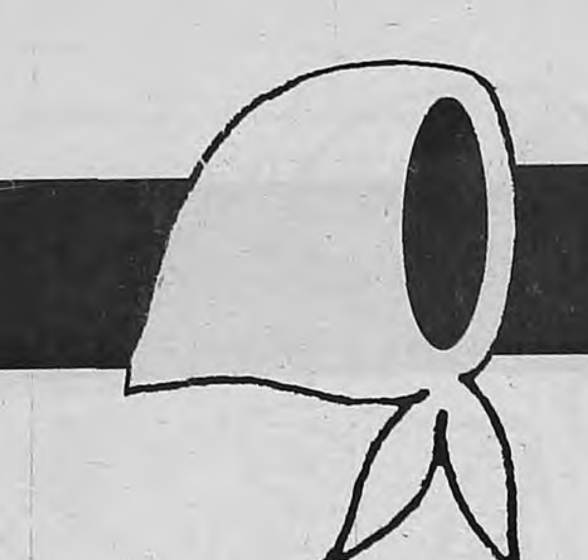
El expresa en las cartas su pesar por tener que pedir constantemente auxilio económico a su hermano, pero espera que con sus pinturas podrá a la larga compensar la ayuda recibida. "Quisiera llegar a hacerte sentir bien esta verdad: que dando dinero a los artistas, tú mismo haces obra de artista" le dice. Por esos mismos días le dice en otra carta:

"Yo siento, hasta el extremo de quedar moralmente aplastado y físicamente aniquilado, la necesidad de producir; precisamente porque en resumen no tengo otro medio de llegar a compensar nuestros gastos.

"Y no puedo hacer nada ante el hecho de que mis cuadros no se vendan.

"Llegará un día, sin embargo, en que se verá que esto vale más que el precio que nos cuesta el color y mi vida, en verdad muy pobre.

"No tengo más deseo ni más preocupación en cuestión de dinero o de finan-



zas, en primer lugar, que suprimir deudas.

"Pero, querido hermano, mi deuda es tan grande que cuando la haya pagado, cosa que pienso llegar a hacer, **el mal de producir** cuadros me habrá robado la vida y me parecerá no haber vivido. Tal vez sólo ocurra que la producción de cuadros me resulte un poco más difícil; y en cuanto al número, no siempre serán tantos.

"Que esto no se venda ahora, me causa una angustia que tú mismo sufres (...).

"Pero en finanzas me es suficiente esta verdad: que un hombre que vive 50 años y gasta dos mil por año, gasta cien mil francos y es necesario que aporte también cien mil. Hacer mil cuadros a cien francos, durante una vida de artista, es muy, muy duro, pero cuando el cuadro es a cien francos... y aun... nuestra tarea es a veces tan pesada. Pero esto sí que no se puede cambiar."

Van Gogh hace cálculos: ¿cómo se puede traducir el monto de esta producción artística en términos monetarios? En total pintó alrededor de 900 óleos y 1100 dibujos, la mayor parte en sus diez últimos años de vida. Cuando, en sus últimos meses, era atendido por el doctor Gachet, hizo 80 lienzos en 60 días, a razón de más de uno por día. De esta enorme producción, hasta donde se sabe, sólo pudo vender un cuadro, por 400 francos: *La viña roja*. Cuando su madre se mudó de Nuenen, le vendió algunos de sus lienzos a un trapero, a 10 centavos cada uno, para ser usados como trapos. Cuando Théo murió, la obra de Vincent fue valuada en sólo 2000 florines. Con todo ello, el caso Van Gogh no hace más que expresar una tensión entre producción artística y dinero que atraviesa toda la cultura occidental, por lo menos desde el Renacimiento.

En todo caso, no está tan claro que Van Gogh deseara realmente que sus obras se vendieran. Contestando una carta de su hermano en la que éste le reprochaba no hacer todo lo posible por venderlas, él contestaba: "–En cuanto a la venta, te doy la razón en verdad por no buscarla expresamente; en realidad, **yo preferiría si pudiera, no vender jamás**..." Vincent no oculta que sus deseos están atravesados por la contradicción. "... si guardas mis cuadros para ti, sea en París, sea aquí, estaré mucho más contento de poder decir que prefieres guardar mi trabajo para nosotros que venderlo, que tener que mezclarme en la lucha por el dinero (...). Por otra parte, si lo que hago es bueno, entonces no perderemos nada en lo que se refiere al dinero; porque igual que el vino guardado en la bodega, será normal que alcance una valoración. Además, está claro que si me esfuerzo en hacer esa pintura, aun desde el punto de vista del dinero será preferible que esté sobre mi tela que en los tubos." Producción artística y dinero: el artista en lucha con la materialidad: el precio de los tubos de pintura o las pinceladas crispadas sobre la tela, la tela que soporta las visiones del artista o los lienzos vendidos a un trapero, el pan que no puede comprarse o los tubos de pintura que se lleva a la boca. (Pero ¿qué es en verdad producir? ¿Qué es eso que aparece en el trayecto que va del tubo de pintura al cuadro terminado? ¿Cómo aparece y de dónde viene?)

Así que éste es el dilema en el cual Van Gogh se halla cuando pinta el óleo de su dormitorio de Arlés. Sus opciones les parecen a todos insensatas, pero él no puede parar; y precisamente entonces pinta su **Dormitorio**:

"... hoy me he vuelto a poner a la tarea. Tengo los ojos fatigados todavía, pero en fin, tenía una idea nueva en la cabeza y éste es el croquis. (...) Esta vez es simplemente mi dormitorio; sólo que el color debe predominar aquí, dando con su simplificación un estilo más grande a las cosas y llegar a sugerir el reposo o el sueño en general. En fin, con la vista en el cuadro debe descansar la cabeza o más bien la imaginación.

"Las paredes son de un violeta pálido. El suelo es a cuadros rojos. La madera del lecho y las sillas son de un amarillo de mantequilla fresca; la sábana y las almohadas, limón verde de muy claro. La colcha, rojo escarlata. La ventana, verde. El lavabo, anaranjado; la cubeta, azul. Las puertas, lilas.

"Y eso es todo –nada más en ese cuarto con los postigos cerrados.

"Lo cuadrado de los muebles debe insistir en la expresión del reposo inquebrantable. Los retratos en la pared, un espejo, una botella y algunos vestidos. (...)

"Esto para tomarme el desquite del reposo forzado a que he estado obligado.

"Trabajaré aún todo el día de mañana; pero ya ves qué simple es la concepción. Las sombras y las sombras proyectadas están suprimidas."

Vincent no puede parar de trabajar, y precisamente se propone hacer una pintura que sugiera el reposo y el sueño. No es extraño que sus intenciones no se vean plasmadas. No es reposo lo que la obra transmite, sino una evidente inquietud. No digo movimiento, sino inquietud. Las reglas matemáticas de la perspectiva aparecen en el cuadro visiblemente desquiciadas. Esto hizo que los académicos dijeran que Van Gogh no sabía pintar. Los psiquiatras, por su lado, han encontrado allí un síntoma de esquizofrenia. La cama, las sillas que no terminan de apoyarse sobre el piso, el piso en dudoso declive, las paredes y los cuadros ladeados conviven en un espacio imposible. Por otro lado Van Gogh ha eliminado las sombras, pero ¿cómo invitar a descansar en un espacio invadido por la luz del mediodía?



¿Estaba loco Van Gogh?

Yo decía más arriba que a lo largo del siglo hemos acopiado diagnósticos: los médicos que lo atendieron dijeron que era epiléptico. El doctor Gachet, su médico personal durante su estancia en Arlés, creía que estaba intoxicado por la trementina que usaba para disolver las pinturas; también sostuvo que Van Gogh sufría el efecto del sol del sur sobre su naturaleza norteña. Con posterioridad a la muerte del pintor, reconocidos especialistas dedicaron numerosos estudios a "la enfermedad mental" de Van Gogh. El eminente psiquiatra Karl Jaspers diagnosticó esquizofrenia, la cual se habría ido manifestando gradualmente, desde finales de 1887: "presenta en algunos dibujos empobrecimiento e inseguridad... efectos monótonos... los cuadros tienen un efecto inadecuado, aparecen detalles incluidos al azar... representan energía sin contenido o duda y terror sin expresión adecuada. La enfermedad le libera algunas inhibiciones y el inconsciente empieza a jugar un papel preponderante". En 1961 C. Escoffier-Lambiotte sostiene que los problemas mentales de Van Gogh proceden "de una lesión congénita, provocada durante el parto, que fue muy laborioso... Se percibe una asimetría craneal en sus autorretratos, que habla a favor de esta hipótesis". Otros estudios han afirmado que tenía una enfermedad heredada de su familia, que era adicto al ajenjo que consumía en grandes cantidades, que estaba intoxicado por el plomo de las pinturas que en sus momentos de más descontrolada actividad se llevaba a la boca y comía...

Es conocida la respuesta de Artaud ante la pregunta de si Van Gogh estaba loco: "Frente a la lucidez de Van Gogh en acción, la psiquiatría queda reducida a un reducto de gorilas, realmente obsesionados y perseguidos, que sólo disponen para mitigar los más espantosos estados de angustia y opresión humana, de una ridícula terminología". No se trata en este caso de un diagnóstico médico; el que habla aquí es un artista y, para colmo, **un loco**. ¿Qué sabe un loco? Artaud en su propio cuerpo tenía inscripto un saber sobre la medicina:

La medicina ha nacido del mal, si no ha nacido de la enfermedad, y si, por el contrario ha provocado y creado por completo la enfermedad para darse una razón de ser; pero la psiquiatría ha nacido de la turba plebeya de los seres que han querido conservar el mal en la fuente de la enfermedad, y que han arrancado así de su propia nada una especie de guardia suizo para liquidar en su base el impulso de rebelión reivindicatoria que está en el origen de todo genio."

Existe un célebre dictamen de Sigmund Freud quien, cuando tuvo que definir qué es la salud, simplemente dijo: "Poder trabajar y poder amar". Trabajar y amar. Los hombres sensatos suelen traducir esta definición de salud así: tener un empleo remunerado y una pareja estable. El insensato Van Gogh no tuvo ninguna de las dos cosas. Hoy para nosotros ya resulta natural tener un trabajo que no nos interesa, que sólo hacemos a cambio de un pago. Nos sentimos, cuando trabajamos, fuera de la vida, y sólo nos sentimos vivos fuera del trabajo. ¿Un loco que no puede ni quiere parar de trabajar, a pesar de que nadie está dispuesto a pagarle?

Amar y trabajar... ¡Quién pudiera amar y trabajar como el loco Van Gogh!

III

EPILOGO

Los millones de dólares que se pagan por sus cuadros, tanto como la incontenible propensión de la psiquiatría para seguir emitiendo diagnósticos, hablan a las claras de la función que cumple Van Gogh para nosotros. Declararlo enfermo y transformarlo en valor de mercado son dos caras de la misma moneda: es nuestra manera de seguir "suicidándolo" simbólicamente. El racionalismo científico capitalista no puede asimilar el misterio de la creación artística a la lógica de producción materia prima/materia elaborada. Las categorías racionales de que disponemos intentan reducir el ser de la obra de arte a objeto material disponible –y de allí a mercancía–. Pero hay algo que todavía no hemos pensado lo suficiente, algo que nos da el arte y de lo que no podemos prescindir. No es material: no está en los tubos de pintura que Van Gogh compraba con las monedas con las que dejaba de comprar su comida. No está en la estólida indiferencia de la tela sobre la que el febril pintor modelaba su angustia. No está en su cráneo asimétrico. La neurobiología no tiene nada que decir al respecto. No es material, no cotiza en el mercado, no sirve para tapar las corrientes de aire que entraban por los huecos de las paredes, como pretendía la madre de Van Gogh hacer con los cuadros de su hijo, una vez que éste ya estaba muerto. Decir que es espiritual es decir casi nada, desde que no sabemos qué puede querer decir la palabra espíritu, desde que la psicología aspira a extender el campo de las investigaciones del mundo natural hacia el terreno del psiquismo. ¿Qué es eso que aparece en el trayecto que va desde el tubo de pintura hasta el cuadro terminado, eso que a Van Gogh lo hace olvidarse hasta de comer? Una vez más: ¿estaba loco? Y, si es así, ¿por qué no podemos olvidarlo.